

Dimensões performativas do retrato judiciário: elaboração, recepção e autonomia retórica

LEONOR SÁ *

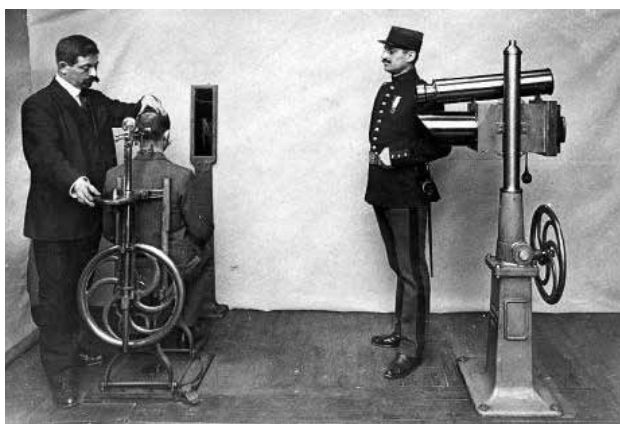
Introdução

Desde a década de 1840 que se conhecem no continente europeu casos de retratos fotográficos utilizados pela polícia com fins de reconhecimento de suspeitos criminosos¹. As primeiras operações de identificação de grande envergadura por via fotográfica foram aplicadas aos revolucionários irlandeses por parte da polícia inglesa, em 1865-68, e em França, em vésperas da Comuna, em 1871. Aí, além dos registos fotográficos dos revoltosos capturados e dos cadáveres (alguns em pé, nos caixões), a polícia francesa utilizou fotografias dos grupos envolvidos na ocupação da cidade de Paris para identificar e capturar os implicados. Após esse «episódio fundador» (About & Denis, 2010: 83), é criado em 1874 um laboratório de fotografia na Préfecture de Police, que rapidamente faz crescer um enorme ficheiro fotográfico judiciário. Em 1880, o funcionário da Préfecture de Police de Paris Alphonse Bertillon inicia uma reforma total dos procedimentos fotográficos, que passam a seguir um «protocolo» – ou conjunto normativo sistematizado – que cria o modelo de fotografia de identificação criminal extremamente preciso, de frente e perfil, que ainda hoje vigora a nível internacional, nos seus traços gerais². O retrato judiciário de Bertillon (Bertillon, 1890) insere-se

* Investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa. Doutoranda de Estudos de Cultura da Universidade Católica Portuguesa.

num complexo sistema de identificação e de classificação baseado em mais três ramos adicionais: a antropometria, o «retrato falado»³ e o registo das «marcas particulares» (cicatrizes, tatuagens, etc.) do criminoso. Este sistema e conjunto de técnicas rigorosas ganha a designação de *bertillonage*, em português «bertillonagem»⁴.

Laboratórios antropométricos com este sistema são instalados na viragem do século na maior parte das grandes metrópoles: Buenos Aires, 1889; México, 1892; Bucareste, 1893; Berlim e Madrid, 1896; Chicago, 1897; Lisboa, 1900 (About & Denis, 2010: 79).



1. Elaboração de retrato judiciário segundo o sistema de Bertillon



2. Exemplo português de fotografia de Boletim com retrato judiciário acompanhado de medidas antropométricas, datado de 06.10.1913

A partir desta época, a fotografia policial – nomeadamente o retrato judiciário de frente e de perfil⁵ – torna-se uma etapa obrigatória do percurso judiciário e, conforme defenderemos ao longo da primeira parte deste artigo, apresenta múltiplas características performativas, a diversos níveis da sua elaboração e receção.

A segunda parte deste artigo será dedicada ao retrato judiciário como constructo performativo que, na nossa perspetiva, ganha particular importância e se autonomiza como modelo retórico, sobretudo por transvisualidade e remediação (Bolter & Grusin, 2000).

1. Primeiras dimensões performativas do retrato judiciário f/p

1.1. Dimensão performativa do retrato judiciário f/p, segundo

John L. Austin

A primeira dimensão performativa do retrato judiciário analisada neste artigo será a mais literal e imediata – no sentido do conceito da «elocução performativa» de John L. Austin. Para tal, demonstraremos de modo muito simples que a *performance* de elaboração de retrato judiciário f/p obedece a todas as condições enunciadas por Austin, a saber:

Proceder a um retrato judiciário f/p constitui *um ato em si*, envolvendo um *procedimento convencional aceite*, vários *intervenientes apropriados* (o fotógrafo policial, o preso fotografado, o guarda), em *circunstâncias também apropriadas* (a detenção ou prisão do fotografado), tendo todo o procedimento de ser *levado a cabo de modo correto e completo* (em termos de normas e equipamento adequado e segundo o referido protocolo) *por todos os participantes*. Se uma ou mais destas condições não for cumprida, teremos um retrato judiciário f/p mal sucedido ou «*infeliz*», ou não teremos qualquer retrato judiciário f/p (Austin, 2004: 178).

1.2. Segunda dimensão performativa: o ritual e o efeito no futuro

Como se pode depreender a partir da leitura das complexas regulamentações do método fotográfico de Bertillon (Bertillon, 1890), o conjunto de procedimentos, intervenientes, equipamentos e elementos cénicos e normativos que envolve este modelo de captação de retratos de (presumidos) criminosos pode ser facilmente identificado como um verdadeiro *ritual*, e tem assim sido explicitamente considerado por alguns autores⁶.

Ora, o ritual é comumente considerado como uma *performance* por vários estudiosos da performatividade, a começar por Victor Turner e por outros autores que o seguiram, entre os quais, de modo muito simples e direto, Richard Schechner (Schechner, 1990: 43). Para estes, a ritualização transforma uma ação ordinária numa *performance* e num ato de valor social, consideração que a nosso ver se aplica precisamente ao caso da elaboração do retrato judiciário f/p, como passaremos a expor.

Começemos a nossa abordagem com uma observação muito simples: verificamos que o indivíduo que entra no gabinete de fotografia policial para ser sujeito ao ritual/*performance* de captação de retrato judiciário f/p é *diferente* do indivíduo que sai, pois toda a sua reputação, o seu futuro e o seu destino foram literal e indelevelmente «marcados» por uma imagem fotográfica de modelo específico e com significado próprio, que passou a existir, e que passará a associar de modo primário, visível e íntimo esse indivíduo – sobretudo o rosto desse indivíduo – ao mundo do crime: «o retrato judiciário afirma-se como uma imagem indelével que parece selar o destino dos indivíduos» (About & Denis, 2010: 83). O retrato judiciário surge, assim, claramente como um ritual de transformação que por diversas vias afeta e modela o futuro, estabelecendo novas realidades.

Esta vertente temporal tripartida do retrato judiciário f/p – que aponta para a construção do futuro, tendo lugar num momento presente (através de ações, atuações e repetições), a partir de referências e realidades do passado – constitui característica marcadamente performativa (dentro e fora do enquadramento performativo ritualista), como enfatiza Erika Fischer-Lichte, estabelecendo a ponte com Austin:

[...] performative processes are realized in the present by referencing the past and bringing forth the future. Austin's concept of illocutory and perlocutory acts also addresses such a future. Performative processes, including repetitions, re-enactments, and re-performances, extend beyond the present. They possess a dimension of effect that points to the future. (Fischer-Lichte, 2009: 7)

Este importante «efeito» performativo do ritual do retrato judiciário no futuro pode ser abordado sob múltiplas perspetivas, ligadas, nomeadamente, aos três principais grupos de intervenientes: o indivíduo fotografado, o fotógrafo, e os recetores da imagem fotográfica, ou seja, a polícia e o público em geral.

Pondo de lado a perspetiva do fotógrafo – que, como mero executor, nos interessa menos neste passo do nosso raciocínio –, focaremos de seguida as perspetivas do indivíduo fotografado e dos recetores da imagem fotográfica em si e, sobretudo, o modo como estas perspetivas se relacionam entre si.

Num primeiro momento, poremos a ênfase na relação do indivíduo fotografado com a sociedade, ou seja, num ponto de vista que alia o social ao psicológico. Sob esta perspetiva, as principais implicações futuras do ritual de elaboração do retrato judiciário f/p poderão, sem fronteiras claras entre si, sumarizar-se da seguinte forma:

- a) Exposição pública de uma ligação visível e vexatória do indivíduo fotografado ao mundo do crime, do interdito, do socialmente inaceitável e condenável;
- b) Reconhecimento futuro do indivíduo fotografado por parte da polícia e, em muitos casos, do público em geral, impossibilitando ou, pelo menos, dificultando o direito ao anonimato e à privacidade do fotografado;
- c) Marca infamante e forte estigmatização, em muitos casos de modo indelével, do indivíduo fotografado.

Num segundo momento, enfatizaremos um ponto de vista mais generalista, que se poderá subdividir em diversas subperspetivas, das quais destacaremos a antropológica e a semiótica.

Sob o ponto de vista antropológico – na linha de Turner anteriormente citada –, o retrato judiciário poderá ser visto como uma componente ritual de um processo mais vasto (também ritualizado) de reparação, reconstituição e restauração da ordem e do equilíbrio sociais, após o momento de grave rutura e quebra das normas sociais que constitui, no caso presente, o crime. (De fato, é nesta linha que Turner e Schechner dão como exemplos de *performances* os processos judiciais no geral, assim como algumas componentes ou elementos complementares ao mesmo – procedimentos legais, julgamentos, execuções, etc. [Turner, 1990: 8; Schechner, 1990: 20-21].) Nesta sequência e deste ponto de vista teórico, consideramos que efetivamente o retrato judiciário constitui uma *performance* judiciária e um ritual: o criminoso sofre uma penalização pela sua ação – através do estigma ou «marca infamante» que constitui o retrato f/p («ritual terapêutico», segundo Turner) – e é tornado instrumento de dissuasão e impedimento, a título preventivo, de novas prevaricações, através da exposição pública da sua imagem estigmatizada («ritual profilático», de acordo com Turner [Turner, 1990: 11]).

Neste ponto torna-se necessário abordar a questão que nos tem surgido recorrentemente do retrato judiciário como «marca infamante» e elemento de estigmatização, referindo os seus antecedentes históricos.

Refira-se, em primeiro lugar, a *pittura infamante*, comum sobretudo entre os séculos XIII e XV no norte e centro da península Itálica (mas também existente, nesse período, noutros países da Europa central): trata-se de um tipo de pintura

que retratava ladrões, traidores, culpados de fraude ou de outras condutas condenáveis, encomendada muitas vezes pelos governos das cidades-estado para exposição pública, sobretudo nos casos em que não dispunham de outros mecanismos legais contra os indivíduos em questão. Estas *pitturas infamantes* retratavam frequentemente os seus alvos dependurados de cabeça para baixo, ou com outras marcas vexatórias (Edgerton, 1985).

Em segundo lugar, refira-se a tristemente conhecida «marca judiciária», dita «marca infamante», aplicada na pele com ferro incandescente e imposta pela justiça europeia entre o século XVI e finais do século XVIII/princípios do século XIX aos criminosos condenados. A fotografia judiciária foi muitas vezes explicitamente comparada a esta «marca judiciária» e, como tal, considerada intolerável e repudiada (About & Denis, 2010: 42-44, 83)⁷.

Por fim, ao nível semiótico, fazemos uma constatação importante que merecerá um tratamento exclusivo na parte final deste artigo: o «formato» (frente/perfil) do retrato judiciário – e demais detalhes de uniformização, como as medidas e distâncias, a imobilidade e posição ereta e fixa do fotografado, a iluminação, etc. – projeta-se no futuro como modelo e «moldura» autónomos, com significados e retórica próprios.

1.3. Terceira dimensão performativa a nível da elaboração do retrato judiciário⁸:

- a) *Participação de todos os intervenientes da performance*
- b) *Imprevisibilidade do resultado performativo*

Do que foi dito anteriormente se poderia inferir que se considera o fotógrafo deste tipo de retratos como sujeito ativo, o fotografado como objeto passivo e, finalmente, concluir a completa previsibilidade do resultado da ação em causa. Com efeito, à primeira vista, o fotógrafo – representante e executante da autoridade – aparenta deter todo o poder e controlar todo o processo, sendo ele que manipula e direciona a operação, e quem, afinal, prime o botão e «capta» a imagem. O fotografado (detido ou preso), por seu lado, parece-nos estar à inteira mercê dos seus «captadores», deixando-se passivamente fotografar. Finalmente, o resultado da *performance* da elaboração do retrato judiciário f/p surge-nos assim, num primeiro momento, como previamente determinada e uniformizada (aliás foi precisamente com intuítos de uniformização que Bertillon criou este sistema, como vimos) e inteiramente previsível.

Contudo, uma observação mais detalhada da situação e de alguns exemplares de retrato judiciário f/p leva-nos a conclusões bastante diversas e até mesmo opostas, naquela que será a seguinte dimensão performativa a analisar. Com efeito, uma reflexão e observação mais próximas e pormenorizadas levam-nos a concluir que o retrato judiciário é efetuado *com* a participação ativa do fotografado como *performer*. De facto, o retrato judiciário f/p não pode sequer ser levado a cabo sem a sua participação, e existem informações sobre este período dos primórdios do retrato policial onde pontuam casos em que os detidos terão distorcido a face no momento de captura da imagem (para impedir o seu posterior reconhecimento) ou se terão recusado a ser fotografados (Tuttle, 1961: 4, 6-7; Phéline, 1985: 106-107).

De qualquer dos modos, o ponto que pretendemos relevar é o seguinte: apesar da imposição da autoridade e apesar das normas rigorosas sobre a expressão neutra do fotografado, o resultado final deste tipo de retrato depende sempre, e, ainda assim, literalmente, do semblante do mesmo, do seu estado de alma, das emoções que exterioriza no momento da captação da imagem, da sua atuação perante a câmara e, portanto, em última instância, da sua vontade e estado de espírito enquanto *performer*.

Nesta sequência, também o resultado final do retrato judiciário f/p nunca é inteiramente previsível, por mais rigoroso que seja o protocolo e o modelo existentes: o fotografado terá sempre uma estreita margem de manobra, que lhe permitirá ter a última palavra em termos da imagem final que quer fazer passar. Até ao último momento antes da captação da imagem – ninguém poderá saber exatamente qual o resultado final *daquele* retrato judicial *específico*.

Chegados a este ponto (e no contexto das duas últimas dimensões performativas por nós abordadas), interessante se torna abordar estas conclusões específicas à luz das teorias de Jacques Derrida e de Erika Fischer-Lichte.

Em primeiro lugar, e coincidindo com as nossas últimas conclusões sobre o retrato judiciário, para Derrida não há unicidade dos atos (elocutórios), acenando a situação citacional do ato performativo (Derrida, 2004: 184). Para ele, um casamento nunca é igual a outro casamento, tal como para nós um retrato judiciário nunca será igual a outro. Existe repetição, mas sem sobreposição, e os efeitos performativos são vastos e imprevisíveis:

It is simply that these effects do not exclude what is generally opposed to them term by term, but on the contrary presuppose it in dyssemmetrical fashion, as the general space of their possibility. (Derrida, 2004: 186)

Ainda sobre a dicotomia e interação, na *performance*, entre a norma e o planeamento prévio por um lado e, por outro, a imprevisibilidade do resultado final, evoquemos Fischer-Lichte:

Here again, the phenomenon of emergence comes into play. As already stated, the large variety of performative processes we investigated predominantly realized themselves as interplay of intended action and emergence, planning and contingency. (Fischer-Lichte, 2009: 7)

E ligando as duas dimensões performativas abordadas neste ponto:

In this sense performances are generated and determined by the actions and behavior of all participants, no matter whether they are performers or spectators. All participants act as co-creators of the performance which, in many respects, remains unpredictable and spontaneous to a certain degree. (Fischer-Lichte, 2009: 3)

Pegando de novo no ponto relativo à importância da participação de *todos* os participantes na *performance*, mesmo aqueles que parecem ser apenas espectadores passivos – voltemos um pouco atrás, e observemos de novo com atenção o nosso retratado judiciário.

Como já foi referido, neste tipo de fotografia o fotografado não é, contrariamente ao que poderia parecer à primeira vista, totalmente passivo ou controlado pelo fotógrafo e pelo protocolo. Em última instância, apesar de sujeito a todo um processo humilhante⁹ – que culmina na captação das imagens de frente e perfil –, ele acaba por ter um papel decisório importante e determinante para a imagem fotográfica final: é ele que opta pela expressão fisionómica que ficará fixada e que perdurará na fotografia. Ou seja, o fotografado é *objeto* de um determinado procedimento controlado por outros, mas, em última análise, é também, embora mais precariamente, *sujeito*. Num processo que aparenta ser totalmente controlado pela equipa técnica policial e pela autoridade, é ele quem determina o resultado final da sua imagem – não podendo, portanto, ser considerado como totalmente manipulado. No mesmo sentido, ele não é fotografado neste contexto por acaso; foram as suas ações presumidamente ilegais que o levaram àquela situação. A este respeito, e coincidentemente com o que acabámos de defender, voltemos a Erika Fischer-Lichte:

For it has become clear that no individual or group of individuals/specialists will succeed in manipulating the “innocent” participants of such events according to their intention via minutely planned and calculated strategies of staging. Such an assumption ignores the fact that a performance is not at the disposal of anyone and negates

the responsibility borne by each individual participating in the event through that very participation. The manipulation thesis, propagated by the social sciences for such a long time, thus fails. (Fischer-Lichte, 2009: 5)

Concluimos este ponto confirmando que, como referido, o fotografado do retrato judiciário não é totalmente manipulado, já que, no limite, detém uma estreita mas decisiva margem de manobra na composição da pose fixa e estereotipada – relativa à sua expressão facial – que determina o resultado final deste tipo de retrato.

1.4. Quarta dimensão performativa: da performatividade à potencial teatricalidade

Na sequência do ponto anterior, se examinarmos com atenção um grande número de retratos judiciários, verificaremos que na expressão captada do rosto do detido se pode observar «o papel assumido» ou «representado» pelo mesmo enquanto *performer*, ostentando emoções muito diversas, e muito para além da neutralidade expressiva pretendida: ora expressões negativas (como tristeza, abatimento, desorientação, vitimização, culpa), ora expressões positivas (como autoafirmação, domínio, confiança), ora inexpressividade (distância, alheamento, etc.). Será importante notar, a partir desta observação, que já não estamos aqui apenas no domínio da *performatividade*, mas também no domínio da *teatricalidade*, já que o fotografado pode perfeitamente «simular» ou «representar» um estado de alma e emoções que não sente.

Para ilustrar esta teoria, observemos alguns exemplos inéditos de retrato judiciário f/p do Arquivo Histórico Fotográfico (AHF) do Museu de Polícia Judiciária (MPJ)¹⁰. Para simplificar, dividiremos estes retratos em duas categorias:

1. Retratos de rostos ostentando expressões emocionais negativas (tristeza, aniquilamento, desespero, etc.)¹¹;
2. Retratos de rostos ostentando expressões emocionais positivas (aparente domínio da situação, (sor)riso, afirmação desafiante, etc.).

Cada uma destas categorias será subdividida em três subgrupos:

- a) Mulheres; b) Homens; c) Crianças.

1 – a) Mulheres com expressões negativas:





1 – b) Mulheres com expressões positivas:



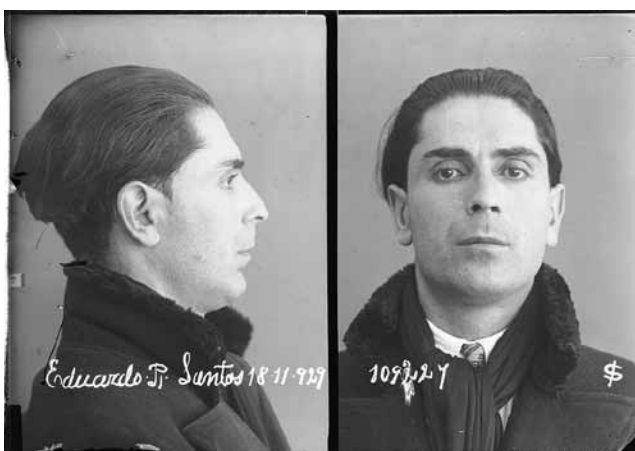


2 – a) Homens com expressões negativas:





2 – b) Homens com expressões positivas:





3 – a) Crianças com expressões negativas:



A visualização destes retratos vem certamente reforçar a ideia de que, para além da divisão que estabelecemos, o tema da expressão facial¹² é de análise muito complexa, e teremos de limitar-nos a reconhecer que a dimensão da informação que estes retratos nos ocultam é muito maior do que a que nos fornecem, pelo menos no que concerne à «veracidade» das expressões registadas nas imagens. Nesse sentido, citemos Paul Ekman, cujos trabalhos e experiências a nível neurológico o levaram a afirmar:

The face appears to be the most skilled non verbal communicator and perhaps for that reason the best “nonverbal liar,” capable not only of withholding information but of simulating the facial behaviour associated with a feeling which the person is in no way experiencing. (Ekman, 1972: 23)

Não nos sendo possível concluir sobre o carácter sincero ou fictício (e nesse caso teatral) das expressões observadas nos retratos judiciários que acabámos de visualizar, ficamos no entanto em posição de poder confirmar a existência de expressões nitidamente positivas (porventura mais inesperadas) e negativas (menos surpreendentes, dada a situação). Registamos também outro dado importante: houve dificuldade em encontrar retratos judiciários de crianças exprimindo emoções visivelmente positivas, contrariamente aos grupos das mulheres e dos homens.

Esta constatação leva-nos a lembrar que muitos destes indivíduos – sobretudo as crianças, como vimos –, ao serem fotografados, se sentiram numa posição de total fragilidade, sem presença de espírito ou capacidade para reagir. Esses fotografados serão os chamados *Goffman performers* (Schechner, 1990: 28), sem consciência de o serem: de facto, sobretudo aqueles que ostentam uma expressão negativa (dado o momento trágico e dramático que vivem, pois acabam de ser detidos), podem perfeitamente não ter consciência, ou sequer interesse no diminuto mas decisivo *poder* que detêm, nesta situação, de ostentar determinado semblante e «imprimir» na imagem final a expressão facial por eles escolhida.

Concluindo este ponto, consideramos que nos retratos judiciários poderemos ter três tipos de *performers*: os *Goffman performers*, que não têm consciência de o ser; os *performers* conscientes de que podem optar por determinada expressão facial no momento de captação da imagem; e, finalmente, podendo coincidir com os anteriores, os *performers* teatrais, que «simulam» e «representam» determinada expressão que fica fixada no retrato judiciário final.

1.5. Quinta dimensão: a marca da cientificidade

Desde o seu início que a fotografia foi considerada como um instrumento de eleição para a ciência, uma vez que desde os primórdios do século XVI esta estabeleceu a observação como um dos seus métodos centrais. Já em 1839 um dos «inventores» da fotografia, William Fox Talbot, escrevia que esta iria provar o seu grande valor para os «inductive methods of modern science» (*apud* Hamilton & Hargreaves, 2001: 58). As palavras do astrónomo Jules Janssen (1824-1870) também ilustram bem a conceção preponderante na comunidade científica do século XIX sobre a fotografia: «A placa fotográfica é a verdadeira retina do sábio» (*apud* Lemagny & Rouillé, 1998: 71)

Assim, no século da obsessão pela classificação taxinómica, a fotografia (o mais das vezes acompanhada pela antropometria) foi utilizada no estudo das diversas tipologias humanas, revelando um interesse especial pelas raças ou pelas categorias consideradas desviantes ou degenerescentes, na esteira de uma determinada compreensão das teorias de Darwin que o próprio não partilhava (Hamilton & Hargreaves, 2001: 76). De facto, neste período a fotografia contribuiu para uma verdadeira etnografia das diferenças na fisiologia, antropologia, psiquiatria e criminologia.

Ao nível da criminologia, a dita «escola italiana» (liderada pelo médico e professor Cesare Lombroso), assim como a «escola francesa» (que teve como figura maior o magistrado e sociólogo francês Gabriel Tarde), criaram e modelaram,



3. Atlas de C. Lombroso:
retratos de criminosos alemães, 1887

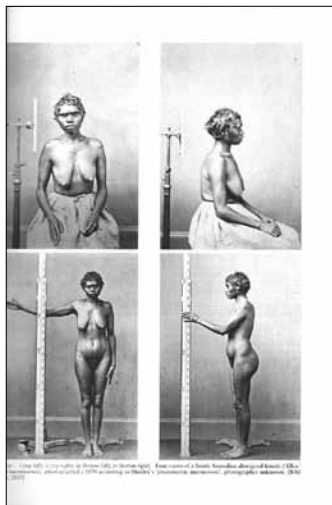
associadas a transformações contemporâneas no direito penal, uma antropologia criminal e uma justiça «científicas», baseadas em teorias de degenerescência e atavismo, e projetaram-se em «tipologias» e «categorias antropológicas» de criminosos, a partir das anatomias e fisionomias dos mesmos, devidamente mensuradas e registadas em fotografia (Phéline, 1985: 52-72).

Na mesma época, Francis Galton (que virá mais tarde a desempenhar um papel fundamental na história da identificação criminal no que concerne às impressões digitais) vai ainda mais longe, no que toca à fotografia: profundamente marcado pelas teorias de Darwin, e defendendo desde 1869¹³ uma hierarquia biológica das inteligências que ele pretende mensurar, parte para uma «fotografia composta» – resultante da sobreposição de várias imagens fotográficas de criminosos de prisões britânicas –, pretendendo obter assim uma autêntica e verdadeira «prova fotográfica» do «tipo criminal».



4. Retrato composto de tipo criminal, por Francis Galton¹⁴

Ao nível da fotografia etnográfica, já antes da «bertillonagem etnográfica» – adotada na viragem do século, tendo o próprio Bertillon publicado e participado em publicações etnográficas no princípio do século xx (Phéline, 1985: 68) – tinham surgido, em finais da década de 60 do século xix, «métodos fotométricos standardizados», baseados nos sistemas criados por Thomas Henry Huxley e John Lamprey, muito similares ao de Bertillon (Edwards, 1992: 99).



5. Mulher aborígene (idade: 22 anos) do sul da Austrália, fotografada c. de 1870 segundo as «instruções fotométricas» de T. H. Huxley

Surge assim nesta época de finais de século XIX e princípios do século XX um sem-número de estudos então considerados científicos, verdadeiros catálogos visuais de emoções, de patologias psiquiátricas (Didi-Huberman, 1982), de raças e de categorias criminais, que conferem a este tipo de imagens fotográficas, neste período, uma performatividade, uma conotação e uma «aura»¹⁵ «científicas». Esta «marca de cientificidade», de conotação extremamente positiva, contrasta com a conotação negativa original e mais frequente, ligada a comportamentos desviantes ou características «diferentes». Consideramos que é nesta linha que se poderão compreender os retratos de frente e perfil do próprio Bertillon e dos seus familiares: irmão, mulher e filhos, um dos quais em diversas idades e fases de crescimento, desde quase o nascimento até à adolescência (Hamilton & Hargreaves, 2001: 66-67). Estes retratos f/p, que hoje de certo modo nos surpreendem, demonstram que, neste período, a conotação e o peso positivos e científicos logram sobrepor-se ao fator negativo original: Bertillon não hesita em colocar-se a si próprio e à sua família mais próxima – incluindo crianças de colo – sob o foco fotográfico «científico» do retrato judiciário, acrescentando assim uma espécie de sólida «creditação» à sua obra e ao seu sistema.

Verificamos, assim, um importante primeiro sinal de um certo distanciamento e autonomização do formato do retrato judiciário f/p em relação aos seus conteúdos originais de conotação negativa.

2. O constructo performativo: «aura», mitos e a autonomização do modelo retórico

Chegados à segunda e última parte deste artigo, consideramos útil começar por lembrar que o corpo fotografado não é apenas um corpo biológico, mas adquiriu a sua identidade própria a partir de determinadas incisões culturais, conforme afirma J. Butler (Butler, 2004), na esteira de Simone de Beauvoir e de Merleau-Ponty. Para todos eles, o corpo constitui um conjunto de possibilidades – e não tem identidade antes da cultura. Mesmo ao micronível da gestualidade facial – que nos interessa particularmente no retrato judiciário –, e de acordo com as teorias e terminologia de Birdwhistell (criadas a partir da análise de segmentos de gravações em câmara lenta de «interações humanas»), certos «gestos faciais» ou «kinemas» são «*culture-specific*» (Schechner, 1990: 29).

Reforcemos, pois, a ideia de que a identidade, no retrato judiciário – tanto a projetada como a rececionada pelos diversos *performers* em causa – é sempre construída, é sempre uma *performance*. Será assim importante não a naturalizar e não ceder à tentação de seguir ideias ainda hoje dominantes (criadas a partir dos primeiros teóricos da frenologia¹⁶ no século XVIII), segundo as quais a medida e os traços fisionómicos do homem podem caracterizar os indivíduos e revelar a essência da sua identidade. Estas ideias, como vimos no ponto anterior, (re)floresceram no século XIX com o apoio da nova técnica fotográfica e sob uma capa então considerada científica, sobretudo nos domínios da antropologia, da criminologia e da medicina.

O que vemos na fotografia de identificação criminal é, pois, seguindo o percurso até aqui percorrido, um constructo cultural performativo frente à câmara – mas também (muito) depois da câmara –, percecionado de diferentes maneiras pelos diversos intervenientes/*performers*, a partir de um *setting* que Goffman divide em *setting* fixo e *setting* móvel (Goffman, 2004).

Segundo Goffman, o *setting* móvel – que ele também designa como *personal front* – pode incluir «insígnias de patentes, roupa, sexo, idade, características raciais, tamanho e aspeto, postura, padrões de fala, expressões faciais, gestos corporais» (Goffman, 2004: 64).

Aplicando o conceito de *setting* fixo de Goffman ao caso do retrato judiciário, subdividi-lo-emos em duas componentes: a primeira ao nível da elaboração da própria fotografia, já tratada neste artigo, e a segunda – que já abordámos parcialmente, mas que continuaremos a tratar de seguida – ao nível da sua receção.

Assim, ao nível da elaboração do retrato judiciário f/p, verificámos a existência de um *setting* fixo composto por uma série de equipamentos, elementos,

assunção de papéis e procedimentos normativos tratados nos pontos 1.1. e 1.3. deste artigo, seguindo sobretudo as teorias de Austin e Fischer-Lichte, que culminam na cena retratada que ilustra o início deste artigo (ilustração 1).

Ao nível da receção do *setting* fixo do retrato judiciário, temos consciência de entrar num domínio muito mais alargado e vasto – o domínio da mediação moderna e contemporânea. Assim, para além do que já constatámos nos pontos 1.2., 1.4. e 1.5., deparamos com um fenómeno já anteriormente afluído, que, neste contexto, assume particular importância, passando por isso a ser aqui analisado. Trata-se da constatação de que *o retrato judiciário f/p não necessita de legenda para ser uma imagem imediatamente compreendida e associada ao mundo do crime e ao contexto policial pelo recetor medianamente informado*.

Com efeito, como veremos adiante em alguns exemplos práticos, a ligação ao universo criminal e policial do retrato judiciário f/p não necessita ser comunicada em forma de informação adicional (nomeadamente textual), mas é transmitida pelo próprio *'setting' fixo, o formato das imagens em si*, ou seja, por diversos elementos formais uniformizados e uniformizantes (alternativos ou complementares), a saber: formato de frente e perfil; enquadramento de determinadas partes do corpo (o rosto e o torso); ereção e imobilidade do corpo e do rosto; expressão tanto quanto possível neutra; distância, iluminação e proporções específicas predeterminadas e constantes; indicações antropométricas e/ou inclusão horizontal de nomes, números, datas e locais, em placas ou na faixa inferior ou superior da imagem.

Esta associação imediata do retrato judiciário f/p ao universo criminal e policial – como veremos adiante – significa que o modelo ou *setting* fixo acima descrito, instituído, como vimos, por Bertillon em finais do século XIX, adquiriu uma carga semiótica fortíssima e indelével, uma «aura», no sentido Benjaminiano do termo¹⁷, que funciona hoje muito eficazmente mesmo com *settings* móveis muito diferenciados e distanciados do *setting* móvel original do retratado criminoso. Ou seja, o formato do retrato judiciário (nomeadamente o formato «frente/perfil» e/ou demais detalhes uniformizantes suprarreferidos) constitui, literal e metaforicamente, uma autêntica moldura semiótica que imediatamente remete o observador para o «submundo» do crime, mais precisamente para a captação, em contexto policial, de imagens fotográficas de criminosos (em linguagem comum com fortes conotações pejorativas, «ser fichado»¹⁸).

Analisemos e procuremos compreender este fenómeno. No parágrafo anterior utilizámos assumidamente o termo «submundo», porque este nos demonstra que, em termos de imaginário coletivo, o conceito de crime é expressivamente rico em associações ao «mundo do oculto» e das «trevas». Trata-se de um

imaginário particularmente poderoso e presente nas diversas culturas, sob diversas formas mitológicas e narrativas, em todos os tempos e a nível universal.

Ora acontece que este imaginário ligado ao crime sofreu, a partir da segunda metade do século XIX – coincidindo precisamente com a emergência da fotografia e do retrato judiciário de Bertillon –, profundas alterações, sobretudo devido a determinados fenómenos da mediatização visual moderna e contemporânea que têm vindo a estimular e a transformar, em larga escala e por via da «remediação», da «transvisualidade» e de conteúdos «híbridos» (Bolter & Grusin, 2000), a carga mítica da imagem do criminoso no geral e, portanto, do retrato judiciário em particular: referimo-nos sobretudo ao fenómeno da enorme popularidade da literatura policial¹⁹ e do cinema policial (sobretudo Hollywood, mas também o *film noir*), das séries televisivas policiais – que não pararam de se multiplicar desde os primórdios televisivos até hoje – e, por fim, nos nossos dias, de canais televisivos inteiramente dedicados à ficção policial.

Verificamos assim que o «género» policial, herdeiro de mitos ancestrais mas habitualmente não considerado nos contextos da grande literatura ou do grande cinema, demonstra uma crescente pujança ao nível da cultura performativa contemporânea, e se demonstra altamente contaminador de toda a mediatização criminal moderna – ficcional e não ficcional. Não sendo naturalmente este o lugar para explicar o fenómeno ou tratar o tema, poderemos no entanto afirmar – desenvolvendo um pouco o que foi aflorado anteriormente – que o género policial, apesar de frequentemente classificado como «ligeiro», envolve – como o nosso retrato judiciário por ele contaminado – dicotomias perturbadoras e poderosos arquétipos. A carga simbólica que a personagem – fictícia ou real – do criminoso arrasta consigo tem a ver com algo profundamente enraizado e recorrente no nosso imaginário coletivo: a luta do bem e do mal, o crime e o castigo – a transgressão e o caos *versus* a reposição da ordem.

Para além do género policial, e ainda ao nível da transvisualidade e da «remediação» contaminadoras da nossa perceção do retrato judiciário, deparamos com um outro poderosíssimo *setting* fixo que não poderemos deixar de referir. Trata-se do particularmente popular «cartaz de criminoso procurado», com a respetiva imagem de criminoso, muitas vezes ostentando ao alto a palavra «Wanted», que constitui uma moldura semiótica tão poderosa como a moldura do retrato frente/perfil e/ou outros elementos típicos de retrato judiciário anteriormente descritos.

Em primeiro lugar, este tipo de cartaz remete-nos claramente para a *pittura infamante* do Renascimento italiano anteriormente referida, tendo parcialmente os mesmos objetivos de disseminação de informação e sendo divulgado nos

mesmos moldes – através de afixação em locais centrais e estratégicos de grande circulação – desta feita em muito maior escala.

Em segundo lugar, a reprodução do retrato desenhado ou fotográfico de criminosos, com legenda informando sobre a sua procura, foi amiúde utilizada pela justiça como meio privilegiado de comunicação e mediatização criminal ao longo da história, mundialmente. Mas o nível que aqui nos interessa – a sua extraordinária propagação e o seu poder «contaminador» à escala planetária – deve-se sobretudo não a um, mas a dois dos mais populares géneros cinematográficos cunhados por Hollywood: o já citado cinema policial e os *Westerns*. Nas vastas cinematografias destes dois géneros, sobretudo na dos *Westerns*, este tipo de modelo de reprodução fotográfica e cartaz – ostentando a palavra «Wanted» sobre o retrato fotográfico do criminoso, por vezes com a(s) adenda(s) «Dead or alive», tipo de crime cometido, recompensa pela captura e respetivo montante, e/ou outras informações – corresponde a uma espécie de mediatização exponenciada que se tornou universalmente (re)conhecida e extremamente popular.

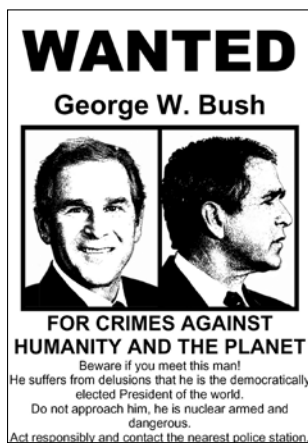
De facto, como veremos de seguida, constatamos que o modelo fotográfico em causa ganha tal impacto nos *media*, que acaba por se distanciar do seu conteúdo original e de se afirmar como uma forma independente com significado, carga simbólica e estatuto próprios, que se autonomizaram dos contextos fílmicos e da realidade criminal que lhes deram origem – sem nunca perderem, contudo, essa conotação –, demonstrando um potencial mediático que acabará por seguir vias próprias, constituindo-se como forma retórica invulgarmente eficaz e persuasiva²⁰.

Podemos facilmente constatar este fenómeno por exemplo na não rara utilização deste tipo de formato ou «moldura» em *design* gráfico com fins de *marketing*, que transforma qualquer personagem – mesmo personagens animais de desenhos animados²¹ – em personagens imediatamente identificáveis como tendo sido «fichados» pela polícia e, portanto, ligadas ao «submundo» do crime.

Constatamos e demonstramos também facilmente que esta forma retórica acaba por se transformar num verdadeiro *cliché*, usado e abusado em larga escala na nossa sociedade de consumo, em todo o tipo de situações, como ilustrado nos exemplos que se seguem, escolhidos entre os milhares disponíveis na Internet, em formatos que permitem «personalizações», o mais das vezes humorísticas, passíveis de serem impressas em cartazes, *T-shirts*, canecas e todos os tipos de suportes igualmente populares. Atente-se que os exemplos por nós escolhidos e retirados da Net (quase aleatoriamente, dada a profusão que se nos deparava) foram selecionados no Google, a partir das palavras «wanted template» e «criminal poster template»²² – que explicitamente indicam a existência deste(s) «modelo(s)» universalmente reconhecido(s), e ocasional e/ou parcialmente sobrepostos, ou seja,

reconhecíveis como tal com ou sem a palavra «Wanted» e elementos tradicionalmente complementares²³.

Chamamos também a atenção para o facto de termos sequenciado os exemplos ilustrativos que se seguem numa ordem quantitativa decrescente, no que concerne ao número de elementos escritos ou de outro modo explicitamente identificativos deste tipo de retrato. Com efeito, o primeiro exemplo é muito completo e até redundante, pois além da fotografia f/p e da palavra «Wanted», inclui muitos outros elementos textuais identificadores, apresentando-se o segundo exemplo drasticamente diminuído destes mesmos elementos, ostentando apenas um retrato f/p – o mesmo do primeiro exemplo, embora de leitura também imediata. A partir do quarto exemplo, os «modelos» apresentam-se crescentemente interativos e personalizáveis, até à absoluta totalidade, nos dois últimos casos, em que nos confrontamos apenas com uma folha de papel vazia, mas artificial e significativamente «amarelecida» pelo «tempo», sendo esta patine também significativa (por exemplo dos remotos tempos do Faroeste):



Como se constata logo no segundo exemplo – em que apenas vemos o retrato de frente e perfil de George Bush filho, 43.º presidente dos EUA –, não são precisas legendas ou palavras para que qualquer recetor medianamente informado identifique a intenção política e a conotação pejorativa e irónica que apresenta o

retratado como «criminoso» nesta ilustração. E apesar de as imagens utilizadas para comporem o conjunto frente/perfil não terem exatamente as características dos retratos judiciais originais – pois na foto de frente Bush ri abertamente, não correspondendo às normas do retrato judicial instituídas a partir de Bertillon –, a mensagem passa e é compreendida, dada a força da moldura semiótica em causa.



O quarto exemplo – onde vemos a imagem de um asno pronta a ser livremente «personalizada» por quem a tal se sinta inclinado – segue também, embora desta vez como opção «aberta», uma vincada linha de sarcasmo – já não implicitamente política, mas ao nível da interação pessoal, que vem reforçar a eficácia do modelo retórico, cada vez mais distanciado do seu conteúdo original.

O exemplo imediatamente anterior – em que vemos a fotografia de uma criança de muito tenra idade ostentando ao alto a palavra «Wanted» –, embora completamente diverso dos dois exemplos descritos, comprova de modo dificilmente ultrapassável a eficácia da moldura em questão e o seu potencial imensamente versátil, mesmo aplicado a temas tão distanciados e delicados como atualmente se pode considerar o tema da fotografia infantil: o enorme contraste entre a imensa candura e fragilidade da criança retratada e a sua «moldura» semiótica gera um efeito cómico eficaz.



Os modelos seguintes, cada vez mais personalizáveis – folhas de papel com progressivamente menos elementos identificativos desta tipologia de cartaz, até à folha completamente em branco –, são totalmente dependentes da introdução de pelo menos um elemento para poderem resultar como tal: precisamente um retrato que, por alguma razão, possa passar por «retrato judiciário», ao qual se poderão opcionalmente adicionar outros elementos. Tal significa que, neste contexto, é tomado como garantido que a introdução de um retrato pessoal com determinadas características será, *avant la lettre*, um retrato judiciário, e como tal funcionará.

Estes últimos modelos «vazios», tão assumidamente interativos e incompletos, vêm, pois, confirmar o que os exemplos anteriores já haviam comprovado: o modelo do retrato judiciário autonomizou-se, funciona *per se* e, como tal, é frequentemente utilizado (muitas vezes de modo lúdico) como elemento retórico aplicável aos mais variados conteúdos, de escolha completamente livre e pública.

A finalizar, diremos apenas que o vazio das folhas finais se nos apresenta, assim, como particularmente significativo: indica-nos que se considera expectável e se toma como certo que este modelo retórico resulte – mesmo quando é totalmente aberto e a escolha dos seus conteúdos é completamente deixada à imaginação e ao livre arbítrio.

NOTAS

- ¹ Os primeiros casos de imagens fotográficas utilizadas pela polícia com fins de identificação – na Bélgica, no Reino Unido, na Suíça e na Alemanha – tinham ainda a forma de daguerreótipos (Phéline, 1985 :15; Hamilton & Hargreaves 2001 :101).
- ² Bertillon desenvolveu também sistemas normativos para a fotografia do local do crime e dos cadáveres.
- ³ Consistia na descrição física dos indivíduos através da sistematização dos seus traços fisionómicos.
- ⁴ *Enciclopédia Luso-Brasileira*, s.d.: 587.
- ⁵ A partir daqui designado neste artigo por «retrato judiciário f/p».
- ⁶ «[...] o ritual da fotografia judiciária e o seu valor simbólico [...] explicam a perenidade do retrato de polícia.» (About & Denis, 2010: 83)
- ⁷ Na década de 30 do século xx, por exemplo, surge uma polémica sobre a obrigatoriedade destes retratos no bilhete de identidade – tendo como argumentos a favor a eficácia contra a criminalidade e a imigração ilegal e como argumentos contra o facto de se considerar um método vexatório que transformaria todos os cidadãos em suspeitos. Isto explica porque certos países como o Reino Unido e os EUA nunca adotaram o Bilhete de Identidade (About & Denis, 2010: 92).
- ⁸ Neste terceiro ponto o retrato judiciário será examinado apenas ao nível da sua elaboração, remetendo-se a componente da sua receção, a este nível, para a parte final deste artigo.
- ⁹ Além da associação já referida do retrato judiciário à distante «marca infamante» e à ainda mais remota *pittura infamante*, relembremos que a bertillonagem implicava também mensurações antropométricas, sendo estes procedimentos infligidos em finais do século xix/início do século xx aos grupos ou tipologias de indivíduos pejorativamente considerados «diferentes» ou de comportamento «desviante» (ver o ponto 1.5. deste artigo). A propósito da humilhação conferida pela prática destes procedimentos, refira-se que em Portugal, durante a I República e em pleno clima anticlerical, se procedeu a este tipo de mensurações a membros do clero.
- ¹⁰ Atendendo à dimensão deste artigo, a amostra será necessariamente pequena.
- ¹¹ Sobre a universalidade significativa de determinadas expressões ou gestos faciais, citemos Schechner, que neste ponto se baseia nas experiências de Ekman: «But there are certain looks, sounds and movements – certain facial displays [...] – which, if not universally understood, come close to conveying the same *feelings* everywhere.» Itálico no original. (Schechner, 1990: 42)
- ¹² Será importante registar aqui o interesse que este tema, aliado à fotografia, suscitou já no século xix, precisamente no período analisado neste artigo, nomeadamente por parte de Charles Darwin, que publicou em 1872 *The Expression of Emotions in Man and Animals*, uma das primeiras obras científicas a fazer uso sistemático de fotografias. As suas teorias viriam a influenciar de modo decisivo alguns dos autores abordados neste trabalho, nomeadamente Francis Galton (Edwards, 1992: 56; Hamilton & Hargreaves, 2001: 56).
- ¹³ Na sua obra intitulada *Hereditary Genius*.
- ¹⁴ Galton elaborou muitos outros «retratos compostos» relativos a criminosos e outras «tipologias» humanas: doentes com doenças específicas, membros da mesma família, judeus, etc.
- ¹⁵ Ver nota 18.
- ¹⁶ Petrus Camper e depois Franz Joseph Gall e Johann Kaspar. A este respeito, ver About & Denis, 2010: 76. No entanto, a raiz destas ideias remonta à Antiguidade grega, conforme nos informa Patrizia Magli: «Mientras que la tradición considera a Pitágoras como el iniciador de esta ciencia,

Galeno ve en el “divino Hipócrates” a su verdadero fundador. En cuanto ciencia, la fisiognómica tuvo, pues, en sus orígenes, una relación muy estrecha con la medicina. Nacida probablemente entorno al siglo v a. de C., participa de aquellos signos definidos por los antiguos médicos como *tekmerion*, “prueba”, “indicio”, “síntoma.”» (Feher, 1991: 89)

- ¹⁷ Apesar de Benjamin ter negado a existência dessa mesma aura precisamente no caso da fotografia, devido à sua reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1998), remetemos aqui para este conceito de «aura», com o intuito de relevar a força conferida por este paradoxo.
- ¹⁸ Esta expressão, de conotação altamente negativa e estigmatizante – «fichado» –, foi escolhida para o título de uma exposição recente, patente até 23 de janeiro de 2012 em Paris, nos Archives Nationales Hôtel de Soubise, intitulada (tal como o respetivo catálogo): *Fichés? Photographie et identification 1850-1960*.
- ¹⁹ Tendo como principal antepassado Edgar Allen Poe e como fundador Arthur Conan Doyle, no século XIX, a literatura policial rapidamente ganha popularidade e, já no século XX, multiplica-se exponencialmente à escala planetária, sobretudo a partir de Agatha Christie.
- ²⁰ Esta «moldura semiótica» remete-nos para a «Framing theory», teoria muito recente utilizada nos estudos de sociologia, psicologia e *media*, que remete para uma construção social de um fenómeno social através dos *mass media*. Trata-se de um processo automático de influência seletiva na perceção individual dos significados atribuídos a (conjuntos de) palavras ou imagens. A moldura em questão define os contornos de um elemento retórico, influenciando as interpretações.
- ²¹ Cf. campanha publicitária do jornal *Público online* intitulada «Looney Toons & Amigos – Os desenhos mais procurados de sempre», de venda promocional de DVD, com desenhos animados da Warner Brothers, ed. Levoir (<http://www.publico.pt> – consultado a 12.04.2012).
- ²² Digitando a palavra «wanted», o Google Images apresenta de imediato as opções «wanted template», «wanted template free», «wanted template photoshop» e «wanted template publisher». Digitando as palavras «criminal poster», o Google Images apresenta como opções imediatas «criminal poster template» e «criminal poster designs».
- ²³ Com efeito, há muitos casos de exemplos similares que surgem na Net tanto pesquisando por «wanted template» como por «criminal poster template».

BIBLIOGRAFIA

- ABOUT, Ilse; DENIS, Vincent (2010), *Histoire de l'identification des personnes*, Paris: La Découverte.
- AUSTIN, J. L., (2010, 2004), «How to Do Things With Words – Lecture II», in Henry Bial (coord.), *The Performance Studies Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- BENJAMIN, Walter (1998), «A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica», in Walter Benjamin, *Textos sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água.
- BERLIÈRE, Jean-Marc; FOURMIÉ, Pierre (2011), *Fichés? Photographie et Identification 1850-1960*, Paris: Perrin.
- BERTILLON, Alphonse (1890), *La Photographie judiciaire*, Paris: Gauthier-Villars.
- BHABHA, Homi K., (2010, 2004), «Of Mimicry and Man», in Henry Bial (coord.), *The Performance Studies Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- BOLTER, Jay D.; GRUSIN, Richard (2000), *Remediation – Understanding New Media*, Cambridge Massachusetts e Londres: MIT Press.
- BUTLER, Judith (2010, 2004), «Performative Acts and Gender Constitution – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», in Henry Bial (coord.), *The Performance Studies Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- DARWIN, Charles (2002, 1872), *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press.
- DERRIDA, Jacques (2010, 2004), «Excerpt from “Signature Event Context”», in Henry Bial (coord.), *The Performance Studies Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- DIDI-HUBERMANN (1982), *L'Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrerie*, Paris: Macula.
- EDGERTON, Samuel (1985), *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press.
- EDWARDS, Elizabeth (coord.) (1992), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven, Londres: Yale University Press, The Royal Anthropology Institute.
- EKMAN, Paul (1972), *Emotion in the Human Face: Guidelines for Research and an Integration of Findings*, Nova Iorque: Pergamon Press.
- Enciclopédia Luso-Brasileira* (s.d.), vol. IV, Lisboa: Editorial Enciclopédia, p. 587.
- FEHER, Michel et al. (coord.) (1991), *Fragments para una historia del cuerpo humano*, vol. II, Madrid: Taurus.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009), «Culture as Performance», in *Modern Austrian Literature*, vol. 42, n.º 3, Modern Austrian Literature and Culture Association.

- FOUCAULT, Michel (1976?), *Society Must Be Defended – Lectures at the Collège de France, 1975-76*, coord. Mauro Bertani e Alessandro Fontana, Londres: Penguin Books, pp. 239-264.
- GOFFMAN, Erving (1974), *Frame Analysis*, Cambridge: Harvard University Press.
- GOFFMAN, Erving (2010, 2004), «Performances – Belief in the Part One Is Playing», in Henry Bial (coord.), *The Performance Studies Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- HAMILTON, Peter; HARGREAVES, Roger (2001), *The Beautiful and the Damned, the Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*, Hampshire, Burlington e Londres: Lund Humphries e The National Portrait Gallery.
- LACAN, Jacques (1973), «Du regard comme petit objet a», in Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire X*, Paris: Seuil, pp. 79-138.
- LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (dir.) (1998, 1996), *Histoire de la photographie*, Paris: Larousse Bordas.
- MADUREIRA, Nuno L. (2003), «A Estatística do Corpo: Antropologia Física e Antropometria na Alvorada do Século XX», *Etnográfica*, vol. VII (2), Lisboa: CEAS-ISCITE.
- PHÉLINE, Christian (1985), «L'Image accusatrice», *Les Cahiers de la Photographie* 17, Laplume: ACCP.
- ROCHA, M. A. Tavares (1985), «Antropologia Criminal», *Cem Anos de Antropologia em Coimbra*, s.l., Instituto de Antropologia – Universidade de Coimbra.
- SCHECHNER, Richard (1997, 1990), «Magnitudes of performance», in R. Schechner e Willa Appel (coords.), *By Means of Performance – Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SEKULA, Allan (1986), «The Body and the Archive», *October*, 39, MIT Press.
- SOLINAS, Stéphanie, «Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait», *Criminocorpus, revue hypermedia* [em linha], URL: <http://criminocorpus.revues.org/351> (consultado em 14.12.2011).
- TURNER, Victor (1997, 1990), «Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?», in R. Schechner e Willa Appel (coords.), *By Means of Performance – Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press.
- TUTTLE, Harris (1961) «History of Photography in Law Enforcement», *Finger Print and Identification Magazine*, vol. 43, n.º 4 (October), Chicago: The Institute of Applied Science.

ILUSTRAÇÕES – FONTES

- 1) <http://intimeconviction.over-blog.com/article-1085240.html>
- 2) Arquivo Histórico Fotográfico do Museu de Polícia Judiciária
- 3) Phéline, 1985: 63
- 4) Hamilton & Hargreaves, 2001: 74
- 5) Edwards, 1992: 101